de cette période qu'apparaît la première copie d'une initiale de la bible. Le manuscrit de saint Jérôme dont le décor présente tant de parentés avec celui du lat. 5 est évidemment l'œuvre qui pourrait nous donner le plus de renseignements sur la date de la bible. Malheureusement sa date précise et son origine sont elles-mêmes inconnues ; c'est en tout cas dans ce manuscrit, s'il a été fait à Limoges, ou dans d'autres tout semblables, que le peintre de la bible a puisé son inspiration.

En dehors de ce *codex,* plusieurs manuscrits tourangeaux ont été rapprochés de la bible de Saint-Martial. Parmi ceux-ci, la première bible de Charles le Chauve occupe une place de choix, d'une part parce que l'on y voit, tout comme dans la bible de *Bonebertus,* apparaître certains éléments annonciateurs de l'art roman mêlés à des éléments antiquisants, d'autre part parce que les couleurs employées dans ses initiales, en particulier le bleu-vert, fournissent un argument de poids pour la datation du manuscrit limousin. Enfin, il faut rappeler que le style même de la bible exclut une date trop tardive dans le X[e] siècle où le naturalisme et le réalisme dans les représentations animales ou humaines disparaissent rapidement, du moins à Limoges. Si la date du dernier tiers du IX[e] siècle que nous pensons pouvoir proposer ici paraît trop avancée en raison de certains détails, trop reculés pour d'autres, l'intérêt de la première bible de Limoges ne doit pas en être amoindri. Elle est, en effet, un des rares exemples connus aujourd'hui de ces monuments témoignant d'une transition entre l'art carolingien et l'art roman. Alors que, au nord, les invasions normandes ont creusé un fossé profond entre l'art carolingien et celui du XI[e] siècle, la bible de *Bonebertus* et ses copies permettent de voir que, dans certains lieux privilégiés, le passage entre ces deux arts a pu se faire sans que la tradition soit jamais complètement interrompue.

Paris.

Danielle GABORIT-CHOPIN.

LA PRÉCIEUSE CROIX DE LA LAVRA SAINT-ATHANASE AU MONT-ATHOS

par André GRABAR

Au début de ce siècle, N. P. Kondakov avait vu cette croix derrière l'autel du catholicon de la Lavra, au Mont-Athos. Il en a donné une description sommaire, dans son ouvrage sur les Monuments de l'Athos, paru à Saint-Pétersbourg, en 1902 [1]. Il y dit aussi que les moines lui avaient interdit de photographier cette croix. Sauf erreur, les premières photographies en avaient été prises en 1918, par des techniciens du Service photographique de l'Armée d'Orient française, sur les indications de Gabriel Millet. Les négatifs de ces vues font partie des archives photographiques de cette Armée dont les pièces qui intéressent l'art sont déposées aux « Monuments historiques » français, au Palais Royal à Paris. La « Collection chrétienne et byzantine » de l'École des Hautes-Études en possède des épreuves. Le présent article s'appuie sur ces photographies de 1918, restées inédites depuis lors. Ce sont elles que reproduisent nos illustrations.

Il s'agit d'une croix processionnelle, avec manche, en lames d'argent, haute de 102 centimètres et large de 73 centimètres (fig. 1 à 11). De proportions particulièrement élégantes, elle présente des branches étroites et légèrement évasées, à l'extrémité desquelles se placent un grand et deux petits motifs circulaires. Des médaillons occupés par des bustes de personnages en relief au repoussé garnissent les plus grands de ces motifs, ainsi que le milieu de la croix, au croisement de ses branches. Les croix de cette forme, avec les motifs que nous venons de relever et les proportions élégantes qui caractérisent la croix de la Lavra, sont typiques pour des œuvres byzantines du Xe et XIe siècle. Quoique refaite au XIIIe siècle, la belle croix en argent dite des Zaccaria, à la cathédrale de Gênes [2], ressemble le plus à la croix de la Lavra : même silhouette générale (moins élancée à Gênes), mêmes grands et petits disques aux extrémités, qui sont évasées comme à la Lavra ; mêmes bustes sculptés (les personnages ne sont pas identiques) dans les médaillons placés de la même façon ; enfin, ici aussi inscription d'un côté et cabochons de l'autre. On s'étonne moins de trouver ces similitudes en apprenant que la croix originale, imitée au XIIIe siècle, était une œuvre de la fin du IXe ou du début du XIe siècle, c'est-à-dire d'une date voisine de celle de la croix de la Lavra.

Les sceaux byzantins de cette époque se laissent reconnaître par une image de la croix de cette même forme (proportions allongées, extrémités évasées, mêmes groupes de motifs aux extrémités) [3]. On la retrouve sur les croix qui garnissent les revers en argent des reliquaires

1. N. P. KONDAKOV, *Les monuments de l'art chrétien sur le Mont-Athos* (en russe). Saint-Pétersbourg, 1902, p. 215.

2. G. SCHLUMBERGER, *La croix byzantine dite des Zaccaria*, dans *Monuments Piot*, II, 1895, p. 131 et suiv., pl. XIV.

3. G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884, pp. 29, 263, 381, 393, 439, 512, 520, 733. L'auteur date tous ces sceaux du « Xe-XIe siècle ». Certains exemples, comme celui du relief au revers de la fameuse staurothèque de Limbourg-sur-Lahn (vers 960), présentent une double traverse. T. RICE et M. HIRMER, *Kunst aus Byzanz*. Munich, 1959, fig. 126.

et des icônes (fig. 12), et les revers des triptyques en ivoire datés ou datables du xe-xie siècle[4] (fig. 13). Enfin, certaines croix pectorales particulièrement précieuses qui remontent à la même époque adoptent la même forme. Citons deux petites croix byzantines en or fixées sur le revêtement en argent du triptyque de Khakhoul en Géorgie (Musée de Tbilisi, xie siècle) et une autre, en argent avec nielles, à Dumbarton Oaks, qui porte une dédicace aux empereurs corégnants Romain II et Basile II, ce qui la date des années 960-963[5]. En fait de proportions très effilées, ce sont les reliefs sur ivoire que nous avons cités plus haut qui se rapprochent le plus de la croix de la Lavra.

L'avers de la croix est tapissé de nombreux cabochons qui ont conservé leurs pierres de couleurs initiales (fig. 1). Les cabochons sont fixés avec méthode, en alternant — dans le sens de la largeur des branches de la croix — une seule et deux pierres, ainsi que les sertrissures, carrées et ovales. Un cadre en relief au repoussé fait le tour de la croix. Il est formé de deux rebords continus entre lesquels court une guirlande de feuilles stylisées. Le cadre des disques aux extrémités de la croix est le même, mais un étroit ruban plissé y remplace les rebords lisses ; deux broches y retiennent la guirlande qui forme couronne. Le médaillon au milieu de la croix présente un cadre formé de trois rangées d'imitations de « perles ». Les petits motifs circulaires aux extrémités de la croix sont occupés entièrement par une pierre de couleur ronde enfermée dans une sertrissure circulaire.

De chaque côté de la croix, cinq bustes en relief au repoussé (fig. 4-8), d'une exécution soignée et de qualité esthétique supérieure, occupent les quatre disques des extrémités et un cinquième, dans le milieu de la croix. A l'avers, les trois médaillons qui se suivent dans le sens

Fig. 1. — Croix de la Lavra. Avers.

4. R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia.* Venise, 1967, pl. 41. A. Bank, *Byzantine Art in the collections of the URSS.* Leningrad-Moscou, 1965, fig. 180, 198, 248. Cf. Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix.* Paris, 1965, fig. 14, 39, 48, 71, et les notices correspondantes. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts,* II, Berlin, 1931, fig. 8 b, 21 b, 23 b, 33, 38 b, 41 b, 60. T. Rice et Hirmer, *l. c.,* fig. 98, 102, 104 (ce dernier exemple, au British Museum, se laisse dater de 988 environ) Bank, *l. c.,* fig. 129. Tandis que la forme de la croix reliquaire d'un empereur Romanos dite de Maestricht, à Saint-Pierre de Rome, est différente, les reliefs au repoussé (bustes du Christ, de la Vierge, de deux anges et de saint Démétrios enfermés dans des médaillons), en or, sont d'un style apparenté à celui de la croix de la Lavra : Frolow, *Reliquaires,* fig. 66 ; *La relique de la vraie croix,* n° 134 avec bibliographie.

5. Ch. Amiranašvili, *Histoire de l'art géorgien* (en russe). Moscou, 1963, pl. 143. *Handbook of the Byzantine collection,* Dumbarton Oaks, Washington, 1967, n° 77, pp. 22-23 avec fig.

horizontal sont occupés par les personnages de la Déésis, soit le Christ bénissant, le livre à la main, la Vierge (à sa gauche), et saint Jean-Baptiste (à sa droite) faisant le geste de la prière et légèrement tournés vers Jésus (fig. 4-6). De belles lettres capitales, gravées de part et d'autre de ces personnages, en citent les noms respectifs. Pour le Christ et la Mère de Dieu, ce sont les abréviations habituelles, pour saint Jean on a écrit Α(γιος) ΙΩ Ο ΠΡΟΔ (ρομος).

Toujours à l'avers, les deux disques aux extrémités des branches verticales de la croix présentent les bustes des archanges, Michel (ΜΙΧΑΗΛ) et Gabriel (ΓΑΒΡΙΗΛ). Vus de face, ils portent leur baguette d'ambassadeur et font le geste de l'adoration. Ils sont revêtus d'une dalmatique et d'un manteau à tablion, l'une et l'autre décorés de broderies (fig. 7, 8).

Le revers est occupé par une longue inscription en capitales (fig. 2) du même type que les légendes auprès des personnages, mais qui ici ne sont plus gravées, mais sculptées en relief au repoussé. Il faut lire d'abord l'inscription des branches verticales, du haut en bas, puis celle qui court de gauche à droite sur les branches horizontales :

ΕΝ СΟΙ ΤΟΥΣ ΕΧΘΡΟΥΣ ΗΜΩΝ
ΚΕΡΑΙΟΥΜΕΝ ΚΑΙ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ ΣΟΥ

ΕΞΟΥΔΕΝΩΣΟΜΕΝ ΤΟΥΣ
ΕΠΑΝΙCΤΑΜΕΝΟΥΣ ΗΜΙΝ

Il s'agit du verset 5 du Psaume 43 (44) : « Par toi nous renversons nos ennemis, en ton nom nous écrasons nos adversaires. »

De ce côté également, on trouve cinq médaillons avec bustes au repoussé. Au milieu, une Mère de Dieu frontale, les deux mains levées devant la poitrine, en signe d'adoration. Aux extrémités des branches latérales, deux apôtres qui flanquent ainsi l'image de la Vierge (fig. 9), et cette distribution des sujets nous rappelle, comme la distribution des sujets sur l'avers (Déésis développée horizontalement, archanges au-dessus et au- dessous), que la séquence horizontale était prioritaire. A droite de la Vierge, saint Pierre, Ο Α(γιος) ΠЄΤΡΟC ; à gauche, saint Paul, Ο Α(γιος) ΠΑΥΛΟC. L'un et l'autre portent un rouleau fermé. Pierre bénit de sa main droite.

Aux extrémités des branches verticales de la croix (fig. 10, 11), ce sont deux Pères de l'Église qui l'un et l'autre ont été archevêques de Constantinople : en haut, saint



FIG. 2. — Croix de la Lavra. Revers.



FIG. 3. — Croix de la Lavra. Vue latérale.



FIG. 4. — Croix de la Lavra. Saint Jean-Baptiste.



FIG. 5. — Croix de la Lavra. Le Christ.



FIG. 6. — Croix de la Lavra. La Vierge.



FIG. 7. — Croix de la Lavra.
L'Archange Michel.



FIG. 8. — Croix de la Lavra.
L'Archange Gabriel.



FIG. 9. — Croix de la Lavra.
Saint Paul.



FIG. 10. — Croix de la Lavra.
Saint Grégoire de Naziance.



FIG. 11. — Croix de la Lavra.
Saint Jean Chrysostôme.

Grégoire de Nazianze, dit le Théologien, Α(γιος) ΓΡΗΓΟΡ(ιος) Ο ΘΕΟΛΟ(γος), est revêtu de vêtements sacerdotaux ; il bénit et porte un livre sur sa main gauche recouverte de l'extrémité de l'omophorion (fig. 10). Au bas de la croix, saint Jean Chrysostôme. Même geste, même livre et même costume (fig. 11). On notera seulement que sur le premier relief, les croix de l'omophorion sont à branches rectangulaires, tandis que la croix gravée sur la reliure du livre a des branches arrondies aux extrémités, et inversement, le second relief présente des croix aux extrémités arrondies sur l'omophorion et rectangulaires sur la reliure. Ce détail donne une idée du soin avec lequel sont traitées ces figurations.

Les rebords de la croix et du manche de celle-ci sont tapissés d'un ornement (fig. 3) qui, uniformément, figure des fleurons enfermés dans des révolutions d'une double tige végétale garnie de crochets. Un autre ornement fait de motifs végétaux plus abstraits occupe l'avers et le revers du manche de la croix, ainsi que le rebord de celle-ci, dans toutes ses parties (rinceaux avec palmettes).

Huit petites croix, postérieures à la grande croix, sont suspendues à des anneaux aménagés le long du rebord des branches latérales de celle-ci. Il me paraît probable que, primitivement, des perles ou des pierres de couleurs occupaient la place de ces petites croix.

Cette description ne serait pas complète sans un essai de caractériser la facture et le style des reliefs qui décorent la croix. Il convient d'y relever l'ampleur des formes, que ce soit dans les visages et les mains, ou dans les draperies. Les visages imberbes, ceux des anges et de la Vierge, sont particulièrement caractéristiques à cet égard, mais les têtes de saint Jean-Baptiste et des deux Pères de l'Église n'offrent pas davantage de ces visages émaciés par le jeûne et l'ascèse qui sont si fréquents dans l'art byzantin médiéval. A cet idéal de formes pleines et belles, d'un corps bien bâti et sain, correspond une facture plastique très ferme. Techniquement, les reliefs de la croix supposent une grande habilité des praticiens, qui par ailleurs ont su équilibrer harmonieusement les masses et interpréter les volumes par des procédés proprement plastiques.

Ces traits de style et de facture, ainsi que les données épigraphiques (forme des lettres et absence d'accents) parlent en faveur d'une date relativement reculée. Sans trop préciser, en l'absence d'œuvres datées entièrement semblables, je proposerais la deuxième moitié du Xe, ou à la rigueur le commencement du XIe siècle. Quelques-unes des têtes sur les reliefs de la croix suggèrent des rapprochements que voici. Les têtes des deux archanges, leur visage et leur coiffure font penser à la tête en relief au repoussé d'une icône célèbre en or, avec émaux, de l'archange Michel, au Trésor de Saint-Marc [6]. Le visage du Christ, son expression, la façon de traiter la chevelure et la barbe, se retrouvent sur un relief en ivoire attribué au Xe siècle, à la Bodléienne d'Oxford, qui figure également le Christ (fig. 14). On remarquera aussi la largeur des visages et la symétrie très accusée des têtes des apôtres et des évêques, aux coiffures et aux barbes schématisées, mais assez souples. Elles annoncent les images peintes du XIe siècle, mais se distinguent des visages sculptées (ivoires) de la même époque, plus nerveux et moins massifs. Les sculptures de la croix de la Lavra sont d'un style plus monumental et en même temps plus fidèle à l'esthétique classique [8].

6. Souvent reproduit. En attendant la parution, imminente, du nouveau Catalogue du Trésor de Saint-Marc, v. T. RICE et M. HIRMER, *l. c.*, pl. XV.

7. GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l.c.*, fig. 62. T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 107.

8. Il ne s'agit cependant que de nuances et on constate une parenté de style indéniable sur les reliefs de plusieurs des plus beaux ivoires du Xe siècle, surtout de la deuxième moitié de ce siècle : GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l.c.*, fig. 33, 34, 38. T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, 96-107.

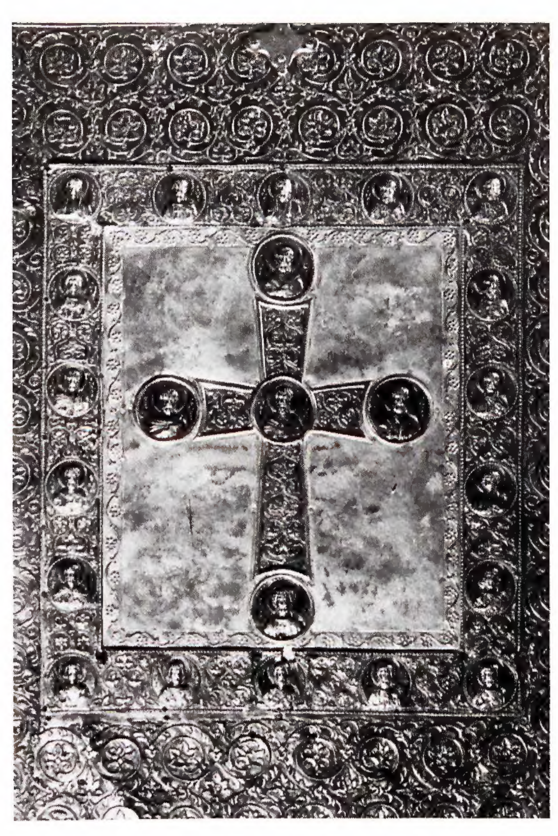


FIG. 12. — Venise. Trésor de Saint-Marc. Revers d'une icône.

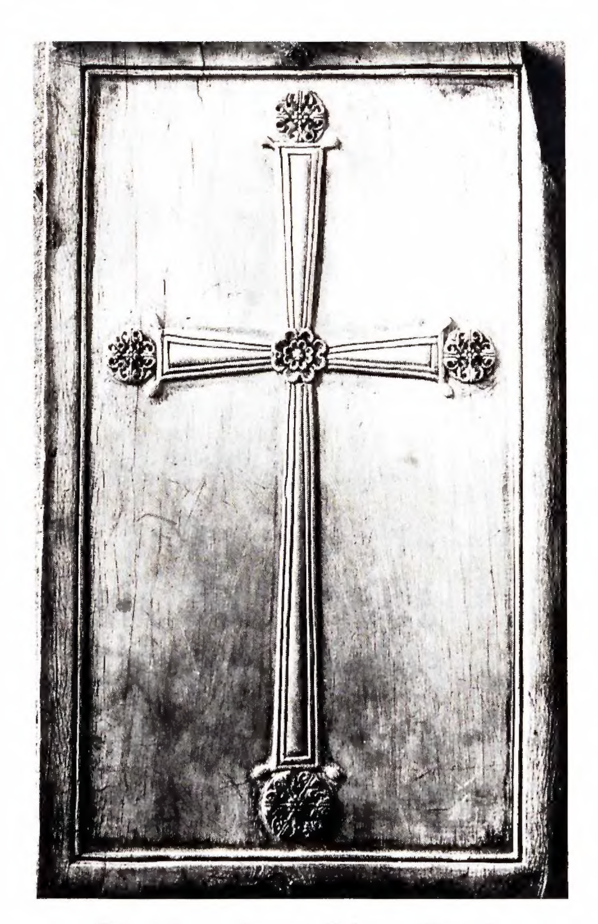


FIG. 13. — Rome. Palazzo Venezia. Revers d'un triptyque en ivoire.

Le même Trésor de la Lavra comprend deux autres pièces d'orfèvrerie de la même qualité supérieure, et qui sont probablement contemporaines de la croix [9]. C'est une staurothèque garnie de filigranes, cabochons, émaux et reliefs, et une couverture (le plat antérieur) d'un Évangile, avec un décor semblable. Ces deux objets, tout comme la croix, ont été attribués à l'empereur Nicéphore Phocas, mais il ne s'agit que d'une tradition orale qu'aucune inscription ni aucun document écrit ne sont venus confirmer jusqu'ici.

Sans décrire la staurothèque (fig. 15-17) et la couverture d'Évangile (fig. 18, 19), qui mériteraient une étude monographique, relevons y seulement [10] le style des reliefs au repoussé, qui s'apparente beaucoup à celui des reliefs de la croix. C'est le cas notamment de plusieurs

9. KONDAKOV, *l.c.*, pp. 204-207, pl. XXIV-XXVI. La couverture de l'Évangile de la Lavra n'est pas reproduite par K. WEITZMANN, dans l'article du *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, consacré aux miniatures du même Évangile.

10. Nos photographies (fig. 16 et 17) permettent d'identifier les saints qui ont été représentés, en relief au repoussé, sur les couvercles des petits reliquaires secondaires installés autour du bois de la sainte croix : Syméon le Stylite, Marcien et Martyrios, Nicétas (en pied), Kalinnikos (sous un arc et au-dessus de l'image schématique d'un coffret qui remplace les images des Quarante martyrs de Sébaste). J'y lis, au-dessus du coffret sur lequel on a représenté 40 couronnes et un peu moins de 40 flammèches (?) : (MARTYPEC) CAPAKONTA EN...



FIG. 14. — Oxford. Bibliothèque Bodléienne. Détail d'un ivoire.

bustes de martyrs et de saint Syméon le Stylite qui décorent les diverses boîtes-reliquaires réunies autour de la croix de la staurothèque. La façon de sculpter les visages aux joues pleines, les cheveux, les draperies aux plis amples et nobles, rejoignent la manière observée sur les reliefs de la croix. Cette parenté nous invite à rapprocher les dates de confection de la croix et de cette staurothèque, et c'est pourquoi il nous importe de relever les proportions allongées du seul personnage représenté debout (et pas en buste) sur la staurothèque. Il est vrai que ce personnage devait remplir une plaquette particulièrement longue et étroite. Ces propor-

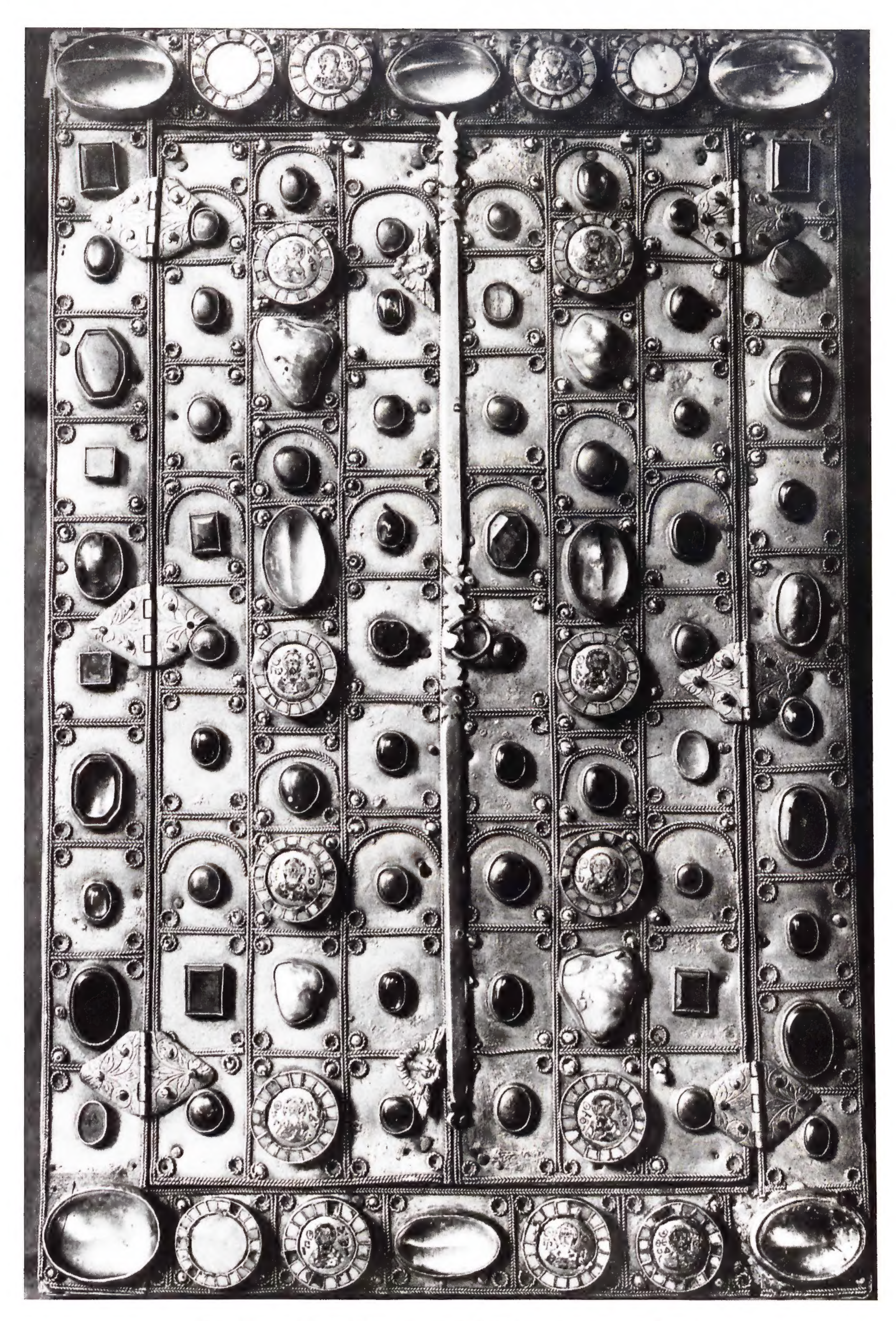


FIG. 15. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, fermé.

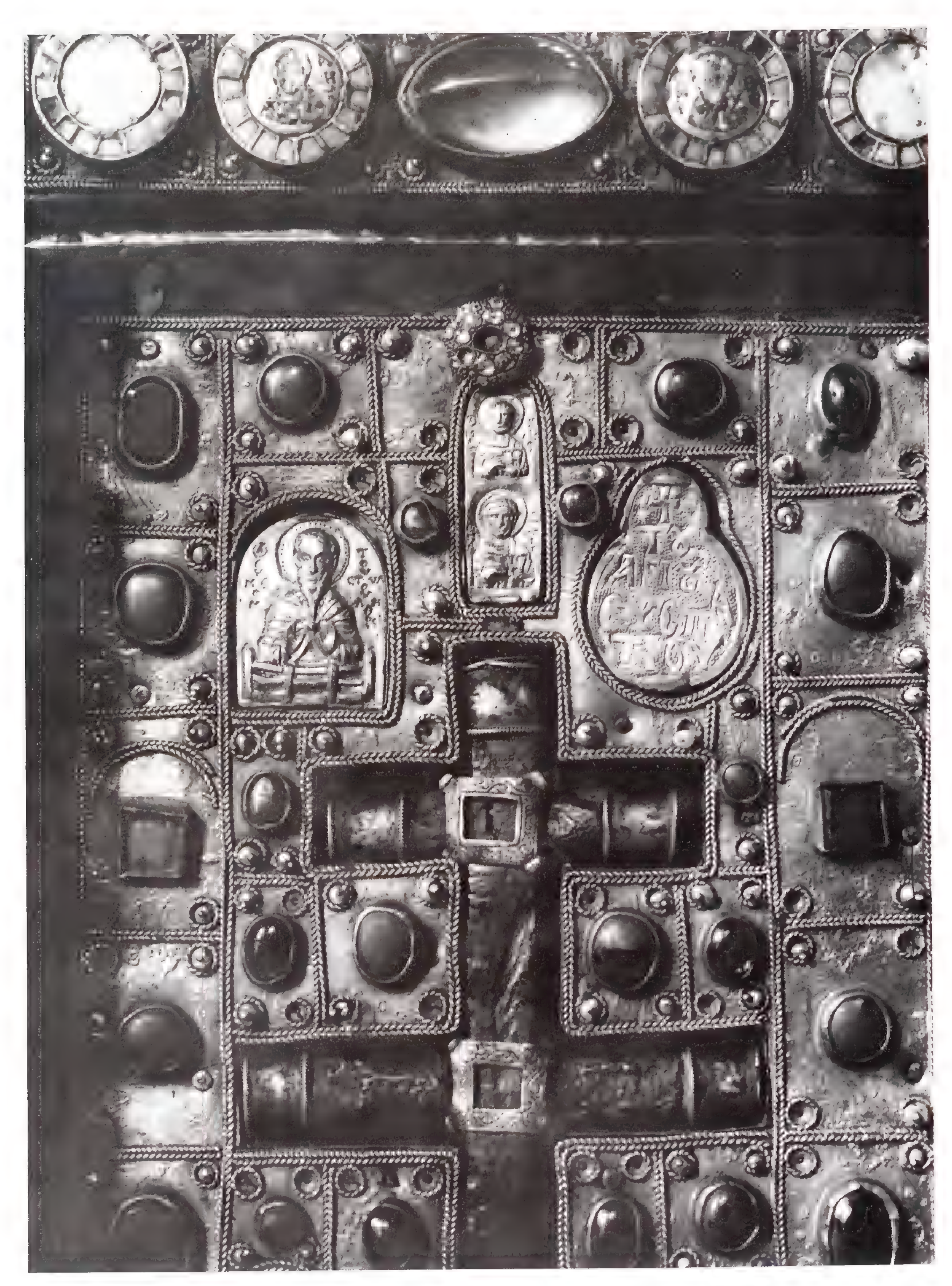


FIG. 16. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, ouvert (détail).



FIG. 17. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, ouvert (détail).

tions allongées parleraient-elles en faveur d'une date postérieure au xᵉ siècle ? La question s'était posée déjà à propos du célèbre ivoire du Cabinet des Médailles de Paris, qui figure le Christ bénissant un couple impérial aux noms de Romain et Eudocie [11] : fallait-il voir dans ces personnages aux proportions allongées, des souverains du milieu du xᵉ ou du milieu du xiᵉ siècle (les deux noms n'interdisent pas cette hésitation) ? Pour ma part, j'ai toujours admis qu'il s'agissait bien d'une sculpture du xᵉ siècle, et c'est pourquoi je l'admettrais aussi pour la staurothèque de la Lavra et son relief au repoussé aux proportions allongées.

Enfin, la même date devra être retenue pour le plat antérieur de la couverture d'Évangile : tout l'aménagement décoratif de ce plat, les motifs et les techniques qu'on y observe rejoignent ceux et celles de la staurothèque. Mais à ce décor s'ajoute un grand relief au repoussé (en argent doré) du Christ debout et de face, bénissant et portant un Évangile ouvert. Il se tient sur un marche-pied émaillé et garni de cabochons. Un arc décoré d'une tresse, qui repose sur deux colonnes torses, encadre la figure du Christ. La tête de Jésus, d'une noblesse classique, ressemble beaucoup à celle du Christ sur la croix de la Lavra et celle de l'ivoire de la Bodléienne que nous avions rappelés plus haut (fig. 14). Les trois têtes sont apparentées et conformes au style du xᵉ siècle. Les plis du vêtement de Jésus le sont également : le tissu tombe en plis rythmés et qui se déploient librement sans trop serrer le corps que le tissu enveloppe. Le plus beau morceau de cette draperie classique est celui qui tombe de l'épaule et descend jusqu'à la hauteur du genou, sous le livre. A noter les ornements fins sur le *clavus* et la manchette, ainsi que de légères maladresses pour représenter l'espace là où les pieds de Jésus touchent au sol. L'émail aux petites fleurs qui tapisse le tabouret s'apparente à ceux de l'icône célèbre de l'archange Michel debout, au Trésor de Saint-Marc (fig. 20) [12]. Tout compte fait, on aurait des arguments en nombre suffisant, pour supposer que l'Évangile dont on vient d'observer la couverture (le plat postérieur est d'une époque plus avancée ; il a dû remplacer un décor qui faisait pendant au Christ sous l'arc du plat antérieur, et représenter de la même façon une Vierge debout sous un arc), la staurothèque et la croix ont fait l'objet d'une même offrande à la Lavra. Cette offrande d'objets d'excellente qualité et essentiels pour la célébration du culte, qui, d'après leur style, pourrait remonter à la deuxième moitié du xᵉ siècle, a bien des chances d'appartenir à ce don du souverain qui, à la Lavra même, est considéré comme son fondateur, Nicéphore Phocas. Autrement dit, tout ce groupe d'objets, la croix en tête, pourrait remonter aux années 963-969.

***

Une étude récente de Kurt Weitzmann [13] nous invite à faire un rapprochement entre le choix de personnages figurés sur la croix de la Lavra et les images qu'on trace sur les murs d'une église byzantine, au Moyen Age. Cette étude avait pour objet une croix en bronze, du viᵉ siècle, qui actuellement est au réfectoire du couvent Sainte-Catherine au Mont-Sinaï. Deux images très particulières y sont gravées symétriquement (le reste de la surface étant occupé par une longue inscription votive accompagnée d'une reproduction des versets 16 à 18

11. Souvent reproduit, par exemple, T. Rice et M. Hirmer, *l.c.*, fig. 97.

12. Bonne reproduction en couleur : Muraro et Grabar, *Les trésors de Venise* (Skira). Genève, 1963, p. 73.

13. K. Weitzmann et I. Ševčenko, *The Moses Cross at Sinai*, dans *Dumbarton Oaks Papers* XVII, 1963, pp. 385-398, fig. 1 à 4. Nous ne nous occuperons pas ici d'autres croix byzantines ou para-byzantines qui supportent des images d'événements évangéliques et d'autres scènes de caractère religieux. La plus ancienne de ces croix est la croix émaillée du ixᵉ siècle, provenant du Sancta Sanctorum du Latran ; une autre, du xiᵉ-xiiᵉ siècle, est à Dumbarton Oaks (fragments).

du chapitre 19 de l'Exode), l'une montre Moïse se déchaussant devant le Buisson Ardent, et l'autre, le même Moïse recevant les Tables de la Loi. Les deux épisodes ont eu pour théâtre le mont Sinaï, mais il est plus important de faire observer, après K. Weitzmann, que ces mêmes sujets décorent symétriquement (comme sur la croix) le mur de fond du chevet de l'église Sainte-Catherine, et que la croix qui les reproduit avait bien des chances d'avoir servi primitivement de croix d'autel, dans cette église. Elle y avait rempli, dans ce cas, les mêmes fonctions que, à la Lavra, la croix que nous étudions.

Or, nous croyons pouvoir reconnaître, sur cette croix aussi, les images qui correspondent au cycle des décorations du chœur d'une église byzantine de l'époque. D'une part, la Déésis (complétée par deux archanges) qui nous est attestée dans le chœur des cathédrales Sainte-Sophie d'Ohrid [14] et de Kiev [15] — deux églises majeures de la première moitié du XIe siècle, et qui reflètent l'art de la capitale byzantine. Placée juste au-dessus de l'abside, la Déésis y est dans l'axe de l'église, à une place centrale qui convient parfaitement à ce sujet central. Il s'agit bien, on le sait, d'une évocation du Jugement Dernier, c'est-à-dire de l'un des grands thèmes des prières de la messe. A l'importance de ce thème, pour la décoration du chœur, correspond l'usage de lui réserver la place principale sur les iconostases [16] et les parois légères qui les avaient précédés depuis le VIe siècle (premier exemple attesté, à Sainte-Sophie, du temps de Justinien) [17].

Au revers de la croix de la Lavra — on l'a vu — figurent la Vierge sans Enfant, les mains dressées en signe d'adoration, deux apôtres et deux saints évêques, Pères de l'Église. Tandis que les images de l'avers évoquent le Jugement Dernier, celles du revers rappellent l'Incarnation et le Salut que l'Église et les sacrements procurent au fidèle. La Vierge Orante et les évêques, Jean Chrysostôme et Grégoire le Théologien, à côté d'autres, apparaissent dans la conque de l'abside et sur les murs du chœur dans bien des églises byzantines (les plus anciens exemples, à Ohrid et à Kiev [18]), et on les retrouve sur une miniature de la même époque qui évoque les peintures d'un chœur d'église [19], ou encore, en ce qui concerne la Vierge et les apôtres, sur la grande *Pala d'Oro* de Saint-Marc [20] — deux œuvres qui s'inspirent sûrement des iconostases ou des peintures du chœur d'une église. A la *Pala d'Oro*, où l'on n'a pas eu à économiser la place, on voit tous les apôtres (ainsi que douze prophètes). Bref, les médaillons de la croix de la Lavra évoquent bien, en abrégé, quelques-uns des éléments essentiels du décor du chœur d'une église byzantine du Moyen Age. Rappelons à ce propos les croix et staurothèques qui, depuis le VIe siècle probablement, représentent également certaines scènes néotestamentaires de caractère théophanique, comme la Transfiguration et l'Ascension [21], les mêmes qu'on retrouve parmi les peintures du chœur des églises (conque, voire façade de l'abside, voûte ou coupole du chevet) [22].

14. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, dans *Recueil des travaux publiés par le Musée Archéologique de Skopje* I, 3, 1955, pp. 55-56, fig. 13. La peinture réunit les trois figures habituelles de la Déésis flanquées de deux anges en prière. Tous les personnages sont représentés en buste.

15. V.N. LAZAREV, *Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe). Moscou, 1960, pl. 23-25.

16. Exemples dans G. SOTIRIOU, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σίνα. Athènes, 1956, fig. 95, 96, 106, 111, 113, 115.

17. S. XYDIS, *The chancel Barrier, Solea and Ambo of Hogia Sophia*, dans *The Art Bulletin*, Mars 1947, pp. 10-11.

18. MILJKOVIĆ-PEPEK, *l.c.*, p. 38 et suiv., nombreuses reproductions (malheureusement techniquement insuffisantes). LAZAREV, *l.c.*, pl. 27, 48-59.

19. A. GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers* VIII, 1954, p. 165 et fig. 1 en face de la page 166.

20. *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro.* Florence, 1965, pl. IV.

21. A. GRABAR, *Martyrium.* Album. Paris, 1943, pl. LXII, 4-8.

22. Aux VIe-VIIIe siècles, Transfiguration, dans et au-dessus de l'abside, ou encore sur la façade du chevet : Mont-Sinaï, Sainte-Catherine ; Ravenne, Saint-Apollinaire in Classe ; Rome, Saints-Nérée-et-Achilée, et Saint-Zenon chapelle à Sainte-Praxède ; Parenzo. Ascension. Au Moyen Age, à Sainte-Sophie d'Ohrid (MILJKOVIĆ-PEPEK, *l.c.*, schéma I, pl. XII-XIII), à Boïana (A. GRABAR, *L'église de Boïana.* Sofia, 1924, pl. VIII).

La croix de l'Athos, malgré sa date plus avancée, témoigne dans le même sens que la croix du Sinaï : les croix processionnelles qui normalement se dressaient derrière la table de l'autel, pouvaient porter sur elles un reflet iconographique de leur emplacement. Comme les images qui décoraient les iconostases et les murs du chœur, elles ramenaient la pensée à l'objet des prières chantées et aux sacrements célébrés dans le chevet de l'église. Lorsqu'on les portait, en tête des processions, elles remplaçaient en quelque sorte un autel portatif [23].

***

La longue inscription au revers de la croix de la Lavra (fig. 2) nous invite à proposer quelques autres rapprochements. Les deux versets du Psaume 43 (44) qu'on y lit expriment la conviction que la croix, ainsi que l'invocation du nom du Seigneur, assurent la victoire. Sinon ce texte biblique exactement, d'autres citations de l'Écriture, ainsi que des inscriptions spécialement composées pour être gravées sur des croix byzantines, sont souvent d'un contenu semblable [24]. Elles proclament la puissance invincible de la croix, ce qui, depuis le IVe siècle et même avant, faisait l'objet d'une croyance générale. A Byzance, le gouvernement impérial considérait toujours la croix comme l'arme la plus efficace pour la défense de l'Empire [25].

23. De nombreuses croix pectorales (*enkolpia*), en or, argent et bronze sont souvent garnies de figurations iconographiques, et l'usage de charger ainsi une croix de représentations diverses remonte au VIe siècle au plus tard. Nous venons de rappeler la présence de certaines scènes évangéliques ; mais si celles-ci sont rares, la Vierge orante ou l'Enfant devant elle ou dans ses bras, certains saints (Étienne, Georges, etc.) et les quatre évangélistes autour de la Théotokos, sont très fréquents. En revanche, les Pères de l'Église auteurs des liturgies byzantines n'y apparaissent pas, et cela confirme le caractère spécifique du choix d'images, sur la croix de la Lavra. Exemples de croix de ce genre (le même type de croix — lorsqu'il s'agit d'objets en bronze — qui comprend deux éléments cruciformes entre lesquels on pouvait soit insérer un fragment de relique soit faire passer les chaînettes d'un encensoir, pouvait servir tantôt d'*enkolpion* et tantôt d'élément d'encensoir ; les auteurs modernes ne distinguent pas toujours la fonction initiale de ces croix ; il va de soi que les croix en métal précieux sont des *enkolpia*) : N. P. KONDAKOV, *Iconographie de la Vierge* (en russe) I. Pétrograd, 1914, p. 258 et suiv., fig. 162-176. Kr. MIATEV, *Croix palestiniennes en Bulgarie* (en bulgare), dans *Godišnik* (Annuaire) du Musée National de Sofia pour 1921. Sofia, 1922, p. 51 et suiv. avec nombreuses figures. V. aussi O. M. DALTON, *Early christian Antiquities* (au British Museum). Londres, 1901, p. 112 et suiv. DE ROSSI, *Bullettino*, 1888-1889, p. 154 et suiv., p. XI. O. WOLFF, *Altchristliche Werke* (Catalogue du Kaiser-Friedrich Museum), pl. XLV, LV, LVI. F. VOLBACH et O. WOLFF, *Mittelalterliche Bildwerke* (autre Catalogue du même Musée), pl. X. CABROL, *Dict.*, s.v. « croix et crucifix », col. 3104 et suiv. GRABAR, *Martyrium* II, pp. 51-52. Nouvelles découvertes : *Archeologia* (Sofia), V, 3, 1963, pp. 29-30 ; nouveaux exemples, rapprochements et un essai d'expliquer la présence de divers saints personnages, sur ces croix : H. BUSCHHAUSEN, dans *Jahrbuch d. öster. byz. Gesellschaft* XVI, 1967, pp. 281-296. On tend souvent à attribuer les croix en bronze de cette catégorie à la Palestine, pays auquel on doit peut-être la création des plus anciens exemples de ces croix. Mais il n'est pas douteux qu'on en fabriquait dans plus d'un des pays riverains de la Méditerranée orientale. C'est là qu'on les trouve surtout, depuis la Palestine et l'Égypte jusque dans les Balkans, le Caucase et la Crimée. Mais il y en a eu aussi qui — probablement importées d'Orient — ont été trouvées en pays latins. Quant aux croix du même genre, mais en or ou en argent, avec des figurations iconographiques sculptées ou niellées, on les doit sûrement à des ateliers des grandes villes byzantines, et surtout à Constantinople. Exemple, à Dumbarton Oaks (*Handbook* 1967, nos (avec fig.) 179, 217, 218), à l'Ermitage (BANK, *l.c.*, fig. 180), au Musée de Tbilisi (AMIRANAŠVILI, *l.c.*, pl. 130-131). Cette dernière croix, garnie d'ornements émaillés et de figures sculptées en or, est la plus belle de toutes, et probablement la plus ancienne parmi les exemples du Moyen Age. M. Amiranašvili l'attribue au IXe siècle. Mais en rapprochant le témoignage des rosettes émaillées et des figures en relief (belle facture plastique, proportions allongées, corps déhanché du crucifié), je préfère attribuer la croix à la deuxième moitié du Xe siècle. En Géorgie, on conserve un certain nombre de croix de bronze de dimensions voisines de celles de la croix de la Lavra et de date rapprochée, qui sont décorées de figurations iconographiques semblables, mais généralement plus rudimentaires : AMIRANAŠVILI, *l.c.*, pl. 127-129. Ce sont des pièces d'inspiration byzantine, mais de travail géorgien (Xe-XIe siècle). Dépourvues de motifs circulaires aux extrémités des branches et d'une silhouette plus échancrée, ces croix ne se laissent pas confondre avec celles des Byzantins, y compris la croix de la Lavra.

24. P. MAAS, dans *Byz. Zeit.* XXII, 1912, pp. 41-42. A. FROLOW, dans *Revue des études slaves* XXI, 1944, p. 103 et suiv.

25. J. GAGÉ, Σταυρὸς νικοποιός. *La victoire impériale dans l'Empire chrétien*, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*. Strasbourg, 1933, pp. 370-400. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936, p. 31 et suiv., 239-243 ; *Iconoclasme byzantin*. Paris, 1957, v. Index s.v. « croix ». J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, 1938, p. 136 et suiv. C. CECCHELLI, *Il trionfo della croce*. Rome, 1954. — Dans un lectionnaire qui semble avoir appartenu à

Mais à l'intérieur de cette tradition qui dura des siècles, on relève des épisodes plus marquants, et c'est le cas notamment du renouveau de certains thèmes constantiniens relatifs à la Croix à l'époque même de la croix de la Lavra. Cette croix est contemporaine de ce qu'on appelle la « Renaissance des Macédoniens », c'est-à-dire d'une époque particulièrement favorable à des retours à des modèles anciens. On pense évidemment au domaine de l'art, mais il n'était pas le seul à être atteint par les tentatives de retours en arrière. Et à côté de bien d'autres initiatives de cette espèce, on se trouve en présence d'un intérêt accru pour les symboles de l'Empire chrétien qui se réclamaient de la tradition constantinienne. La croix triomphale y tenait la première place, accompagnée de certaines figurations qui lui ont été associées, dès une haute époque. Expliquer la croix de la Lavra, c'est en bonne partie relever sur cette œuvre du Xe siècle des traits qui avaient leurs antécédents dans l'art de la fin de l'Antiquité. Et comme il s'agit d'une symbolique triomphale dont le renouveau faisait écho à la reprise des guerres offensives de l'Empire, ce retour aux thèmes anciens est à rapprocher d'autres reflets de ces guerres victorieuses, qu'on observe dans des domaines voisins.

C'est en 944 que les armées victorieuses de Romain Ier Lécapène ont permis aux Byzantins de s'emparer, dans Edesse conquise sur les Arabes, de la fameuse « Sainte Face » du Christ. La relique associée à la mémoire du roi Abgar fut transportée à Constantinople, et son transfert a été assimilé à une marche triomphale, à travers l'Empire, de son souverain céleste. C'est au Grand Palais que cette image miraculeuse fut déposée à son arrivée dans la capitale, et depuis lors ses répliques furent répandues à travers le monde chrétien [26]. D'autres victoires impériales, légèrement postérieures, trouvent des reflets dans les arts ou sont associées à ces triomphes. Ainsi, Jean Ier Tzimiscès céda son char triomphal à une icône de la Vierge avec l'Enfant enlevée aux Bulgares, lors de son entrée solennelle à Constantinople, à la suite de ses campagnes victorieuses contre les Bulgares et les Russes (971) [27] : « libérée » comme le Mandylion d'Edesse, l'icône a été fêtée comme symbole de la victoire chrétienne de Byzance. Les deux images sont chargées des mêmes fonctions que la croix (sans que celle-ci soit oubliée pour autant). Enfin, selon une hypothèse de M. Mayer Shapiro que je crois très pertinente [28], ce sont les victoires retentissantes de Nicéphore Phocas et de Jean Ier Tzimiscès en Palestine qui ont dû amener la commande d'un manuscrit enluminé unique en son genre, le rouleau de la Bibliothèque Vaticane qui offre une bande d'images relatant les guerres victorieuses de Josué en Terre Sainte. Cette frise d'images rappelle manifestement les frises sculptées des colonnes triomphales de Constantinople, où par ailleurs on ne semble pas avoir confectionné, au Moyen Age, d'autres rouleaux illustrés du même type (rouleau où le texte et éventuellement les images sont axés transversalement, et non pas dans le sens de la longueur, comme sur les rouleaux liturgiques du Moyen Age). En évoquant la main-mise de Josué sur la Terre Sainte, on aurait voulu y imaginer l'antétype des campagnes de Nicéphore Phocas

Basile Ier (Naples, Bibl. Nat. suppl. grec 12), on voit une croix de la même forme que celle de la Lavra. Sur cette croix une inscription (verticale et horizontale) exprime le recours à la force victorieuse de celle-ci d'une façon particulière : ΒΑCΙΛΕΙΟΥ ΚΡΑΤΟϹ « pouvoir de Basile », K. WEITZMANN, *Ein Kaiserliches Lektionar einer byzantinischen Hofschale*, dans *Festchrift Karl M. Swoboda*, 1959, pp. 317-318, fig. 75. Cette même idée a été exprimée par des mosaïques du palais de Kenourgion élevé et décoré par le même empereur : GRABAR, *L'empereur*, p. 36. Const. Porphyr., *Vita Basilii*, dans MIGNE, *P.G.* 109, col. 349-350.

26. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*. Leipzig, 1899, II, pp. 38** et suiv., 127** et suiv. : reproduit tous les textes importants relatifs à ce transfert triomphal. En 968, Nicéphore Phocas se saisit, à Emèse en Syrie, de la réplique de la Sainte Face d'Edesse, dite « la Sainte-Brique », et la fait également transporter dans la capitale. Sur l'ensemble des guerres victorieuses des Byzantins, au Xe siècle, OSTROGORSKI, *Geschichte des byzantinischen Staates*, pp. 217, 235 et suiv.

27. Léon le Diacre, éd. Bonn, p. 158.

28. MEYER SHAPIRO, *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History*, dans *Gazette des Beaux Arts*, Mars 1949, pp. 161-226.



Fig. 18. — Mont-Athos. Lavra. Couverture d'Évangile.



FIG. 19. — Lavra. Couverture d'Évangile (détail).

qui, à un moment donné, pouvait laisser espérer une reconquête chrétienne de la Palestine. Cette façon de se servir du passé, pour flatter le souverain régnant et expliquer l'actualité, est tout à fait conforme à l'esprit byzantin, et répond aussi au goût des retours au passé sous tous ses aspects, qui appartient à la « renaissance » du xe siècle.

C'est à côté de ces appels à l'art à propos des victoires impériales qu'il faut placer d'autres initiatives du même genre, mais qui cette fois concernent le thème de la croix triomphale associé à la tradition constantinienne.

Rappelons, pour commencer, que c'est aux règnes des grands empereurs-chefs des armées du xe siècle que remonte une catégorie de médailles qu'on appelait les « constantina » [29]. C'étaient des amulettes qu'on portait attachées au cou et sur lesquelles il y avait une image de l'empereur Constantin et de sainte Hélène, avec la croix. Quel que soit l'usage particulier qu'on faisait de ces pièces, leur apparition et leur succès ont la valeur d'un autre témoignage sur la popularité, à cette époque, des thèmes triomphaux anciens.

Selon un texte dit des *Patria* (recueil d'écrits relatifs aux monuments de Constantinople), qui pourrait remonter à la fin du IXe siècle, c'est-à-dire à l'époque immédiatement antérieure aux pièces que nous allons examiner maintenant, on voyait sur le *Milion* (édifice qui se dressait au cœur de la capitale) un groupe sculpté qui représentait une croix que tenaient ensemble Constantin et Hélène et « au milieu de la croix » (μέσον δὲ τοῦ σταυροῦ ἡ τύχη τῆς πόλεως), la Tyché ou Fortune de Constantinople. On ignore la date à laquelle ce groupe avait été sculpté et la façon dont la Tyché y était représentée [30], mais la présence du groupe semble donc attestée pour la fin du IXe siècle. La signification symbolique de cette œuvre placée au cœur de la capitale de l'Empire est évidente : elle montrait l'étendard de l'État chrétien qu'était la croix, l'empereur et l'impératrice qui en étaient les promoteurs et finalement le symbole de la cité fondée par le même souverain. On connaît le succès qu'un groupe du même genre réunissant Constantin et Hélène autour de la croix allait avoir dans l'art byzantin, à partir, précisément, de la « renaissance » des Macédoniens : la série des exemples commence au XIe siècle [31]. Mais nous savons depuis peu qu'une version iconographique un peu différente de cette image (Constantin et Hélène en bustes ; ils ne tiennent pas la croix, mais déjà celle-ci se dresse entre eux) avait été créée dès le IVe-Ve siècle [32], et qu'elle était déjà très courante à cette haute époque. En effet, on la voit reproduite sur deux petits reliquaires bon marché de cette époque, trouvés dans deux provinces différentes et éloignées l'une de l'autre. Fixées sur des reliquaires, ces images faisaient partie du cycle de figurations qui avaient pour thème commun la puissance divine. Ici cette puissance émanait principalement de la croix qui se dressait entre Constantin et Hélène, mais le mot *omonoïa,* « concorde », qui accompagne ce groupe iconographique lui donne un sens plus précis : le triomphe par la croix apporte

29. V. LAURENT, dans *Cronica Numismatica şi Archeologica,* n°s 119-120. Bucarest, 1940. A. GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers,* 6, 1951, pp. 30-31.

30. *Patria,* II, éd. Preger, § 29, p. 166. GRABAR, *L'empereur,* p. 38.

31. SCHULTZ et BARNSLEY, *The Monastery of Saint Luke in Phocis.* Londres, 1901, pl. 36.

32. M. GOUGH, dans *Byzantinoslavica,* 19, 1958, pp. 244-250. GRABAR, dans *Cahiers archéologiques* XIII, 1962, pp. 51-59, fig. 1, XIV, 1964, pp. 59-65, fig. 3. Les bustes d'un homme et d'une femme, de part et d'autre d'une croix, se voient sur une bague de mariage attribuée au VIIe siècle et à Constantinople, dans la collection de Dumbarton Oaks (*Handbook,* 1967, n° 157, p. 45 et fig.). Au-dessus de l'image, on lit « la grâce de Dieu » (θεοῦ χάρις) et au-dessous, « concorde » (ὁμονοῖα), comme sur les reliquaires du Ve siècle. Il s'agit manifestement de deux « homonymes » iconographiques qui évoquent deux sortes de « concordes » différentes, mais les deux assurées par la croix, c'est-à-dire par l'œuvre du Christ : la concorde-paix entre les hommes sur terre et la bonne entente entre les époux. — Sur les deux reliquaires ci-dessus, voir aussi H. BUSCHHAUSEN et Heide LENZEN, dans *Jahrbuch der öster. byz. Gesellschaft* XI/XII, 1962-1963, pp. 137-168 et XIV, 1965, pp. 157-206 (avec de longs commentaires et projets de reconstitutions qui ne nous semblent pas s'imposer).

la concorde, c'est-à-dire la paix. Une idée du même genre est exprimée par les images de la croix sur globe que Justinien II tient, sur certaines de ses monnaies (vers 700) [33]. On y lit, en effet, le mot *Pax*. Le caractère triomphal de la croix-symbole de puissance n'est pas abandonné, mais interprété d'une façon plus chrétienne.

Tout au début du xe siècle, l'empereur byzantin Alexandre innova en matière d'iconographie monétaire, quoique son règne ne dura qu'un peu plus d'une seule année (912-913). Sur ses pièces en argent [34] (fig. 21 a), il fit représenter un motif que ses graveurs en médailles empruntèrent aux émissions en argent des empereurs iconoclastes [35]. C'était une croix dressée sur des marches et accompagnée de mots « Jésus-Christ vainc » qui remontaient à la vision de Constantin sur le Pont Milvius. Autrement dit : un autre retour aux thèmes constantiniens. Mais sur les pièces d'Alexandre, cette croix porte, devant l'entrecroisement de ses branches, un médaillon ovale garni d'une effigie en buste du Christ. Cette formule, nouvelle en iconographie monétaire, s'inspirait visiblement du modèle du VIe siècle auxquels nous viendrons tout à l'heure. Mais disons tout de suite que, reproduite sur des monnaies, la figuration signifiait : image du Christ victorieux par la croix, et naturellement victoire de l'empereur qui a l'avantage de manier cette arme invincible (à cause de la puissance suprême du Christ et de la croix qui a été l'instrument de sa victoire sur la mort). Vingt ans après Alexandre, Romain Ier (921-944), dans ses émissions en argent où il apparaît seul ou avec ses collègues les empereurs corégents, reprend le thème renouvelé par Alexandre et reste fidèle à certains détails de l'iconographie de la croix qu'on voit sur les pièces frappées sous cet empereur (longue barre transversale à l'extrémité de chaque branche de la croix [36]). Mais Romain Ier fait représenter, dans le médaillon attaché à la croix, non plus le Christ, comme sur les pièces d'Alexandre, mais son propre portrait (fig. 21 b). Après Romain Ier, pendant vingt ans environ, la croix avec médaillon n'est plus représentée sur les monnaies byzantines (fig. 21 c). Mais elle réapparaît sur les émissions des deux empereurs qui furent de grands chefs de guerre : Nicéphore Phocas (963-969) [37] (fig. 21 d) et Jean Tzimiscès (969-976) [38] (fig. 21 e). C'est la même croix, et seuls quelques détails nouveaux viennent modifier légèrement la formule iconographique de Romain Ier. Les branches de la croix y sont barrées par un trait transversal et forment ainsi de petites croix. Cette façon de présenter la croix apparaît d'abord sur les émissions de Constantin VII Porphyrogénète, mais sur des croix dépourvues du médaillon fixé à l'entrecroisement [39]. A sa place, on y trouve quatre traits rayonnants posés en diagonale — motif de peu d'intérêt, peut-être, mais qu'on retrouve, répété en ronde bosse, sur la croix en or de la staurothèque de Limbourg sur le Lahn [40], et qu'on devrait peut-être dater — à cause de ce détail — du même règne, soit des années entre 945 et 959.

33. WROTH, II, pp. 331 et suiv., 354 et suiv. TOLSTOÏ, VIII, pp. 840 et suiv., 893 et suiv. GRABAR, *Iconoclasme byzantin*. Paris, 1957, fig. 15, 16.

34. N. MUŠMOV, dans *Byzantion* 6, 1938, pp. 99-100. J'ai eu la surprise d'apprendre, par MM. Grierson et Gerasimov (que je remercie de leur aimable concours), que la pièce publiée par Mušmov ne se trouve ni dans la collection du regretté Th. Whittemore à Boston, ni au Musée de Sofia. Nous reproduisons une photographie d'après un moulage conservé au Musée de Sofia. M. Grierson me signale qu'à la vente Ratto (Lugano) du 9 décembre 1930, avait figuré un autre exemplaire de la même émission (n° 1882 avec phot. dans le Catalogue). La pièce publiée par Mušmov est mentionnée par GALAVARIS, dans *Amer. Numism. Soc. Museum Notes* VIII, 1958, pp. 112-113. Dans un article important (v. notre note 47), M. Deér a déjà fait appel au témoignage des monnaies byzantines que nous étudions présentement. Mais son commentaire est différent du nôtre.

35. WROTH II, p. 365 et suiv. TOLSTOÏ, p. 921 et suiv. GRABAR, *Iconoclasme*, fig. 23-26, 27-30.

36. WROTH II, pl. LIII, 5. Pas de croix avec médaillon au milieu, pendant les années 912-931.

37. WROTH II, pl. LIV, 6. Le médaillon est quadrilobé.

38. WROTH II, pl. LIV, 13.

39. WROTH II, pl. LIII, 15 ; LIV, 1-2 : croix sans médaillon au milieu.

40. Reproduction de la croix de Limbourg (on reproduit constamment la staurothèque et rarement la croix) : J. M. WILM, *Die Limburger Staurothek*, dans *Das Münster*. Munich, 1955. FROLOW, *Reliquaires*, fig. 38 a.

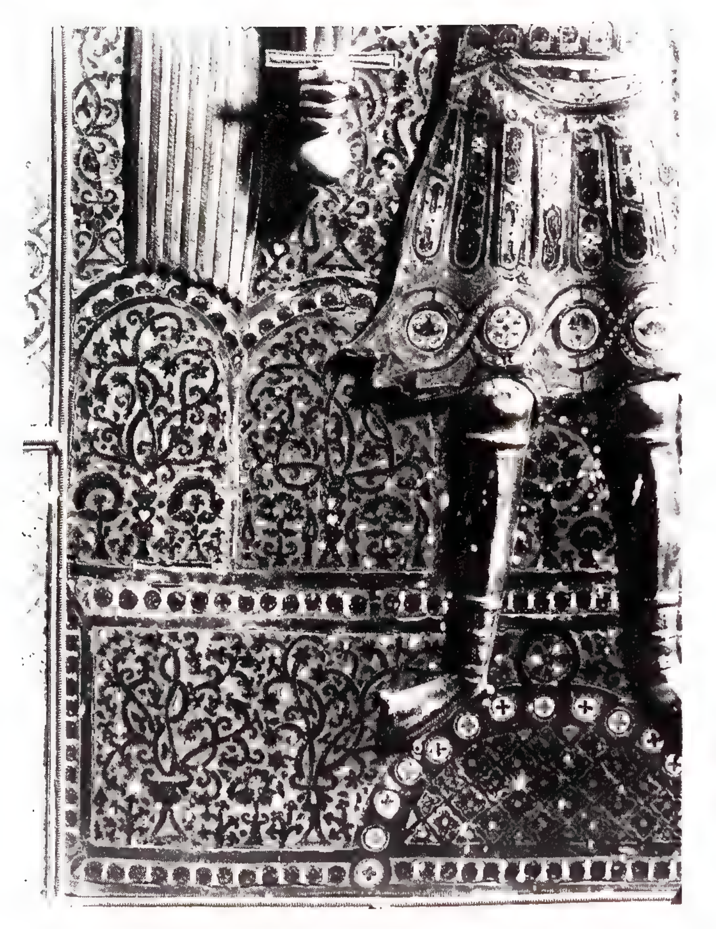
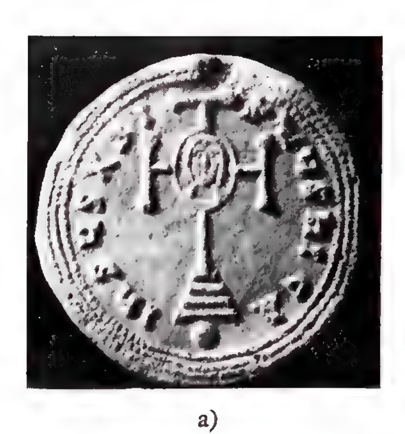


FIG. 20. — Venise. Trésor de Saint-Marc. Icône en relief de Michel (détail).



a)



b)



c) d) e)

FIG. 21. — a, b, c, d, e : Monnaies byzantines : Alexandre, Romain I[er], Constantin VII, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès.

Autre détail nouveau : sur les pièces de Nicéphore Phocas seulement, le portrait de l'empereur est inscrit dans un médaillon qui n'est pas rond mais quadrilobé [41]. Ce genre de cadre est courant dans l'art byzantin du Moyen Age, qui l'a appliqué à des peintures, voire à des objets assez divers : miniatures, plaquettes émaillées et reliquaires [42]. C'est peut-être sa silhouette vaguement cruciforme qui a fait le succès de ce motif, et qui explique le choix du médaillon quadrilobé pour les monnaies de Nicéphore Phocas. Les quatre lobes s'adaptent bien à la silhouette de la croix qui se déploie tout autour.

Créée en 912-913, pour les émissions d'Alexandre, la formule de la croix avec médaillon central disparaît à nouveau et pour toujours du répertoire iconographique monétaire, après le règne de Jean Tzimiscès, qui prit fin en 976.

Peut-on connaître la raison pour laquelle elle avait été introduite par Alexandre et reprise, avec des modifications, par Romain Ier, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès ? Il s'agit, on l'a vu, d'une formule iconographique ancienne qui proclame la victoire du Christ sur la mort, et par elle, la force victorieuse d'un empereur. C'est donc autour des préoccupations militaires des empereurs byzantins du Xe siècle qu'il faudrait chercher la raison du retour à cette iconographie, et de son adaptation à la symbolique monétaire.

Alexandre s'est contenté de placer sur ses monnaies ce symbole de la victoire qui, en lui-même, nous est connu par des exemples du VIe-VIIe siècle [43]. C'est bien la croix dressée avec, dans le médaillon, le buste du Christ (et non pas de l'empereur, comme sur les pièces des successeurs d'Alexandre). Autrement dit, celui-ci, par ses monnaies, proclame la victoire du Christ. Y a-t-il là une allusion à un événement concret ? Le règne si bref de l'empereur Alexandre a été marqué par une initiative du souverain qui pourrait être mise en rapport avec cette innovation en iconographie monétaire. C'est bien Alexandre qui, rompant avec une tradition établie par ses prédécesseurs immédiats, rouvrit les hostilités contre le grand adversaire de l'Empire d'alors, la Bulgarie [44]. La campagne déclenchée par Alexandre fut désastreuse pour Byzance. Mais ce qui compte, lorsqu'on envisage les figurations nouvelles des émissions monétaires, c'est évidemment l'initiative prise par Alexandre d'écraser par les armes le royaume bulgare, alors en plein essor. L'espèce d'étendard triomphal qu'était l'image choisie par Alexandre (médaillon du Christ sur une croix) pourrait correspondre au rêve impérial : le Christ vainqueur sur la croix conduisant Alexandre, souverain au nom prédestiné, à la victoire sur les « barbares ».

Quant à la reprise du thème par Romain Ier, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès, il s'agit cette fois non seulement d'empereurs chefs d'armée, mais de triomphateurs dans des combats glorieux et très réels contre les Arabes, les Bulgares et les Russes. Leurs règnes sont des règnes de grands succès militaires dûs aux talents de chacun de ses basileis, et cet accent posé sur la guerre offensive pourrait expliquer la reprise du thème iconographique triomphal et même la substitution à l'image du Christ du portrait du triomphateur réel,

41. G. SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin du Xe siècle. Nicéphore Phocas.* Paris, 1890, p. 494 (2e éd. 1923, p. 404) pensait à une forme de staurothèque. Cette hypothèse fut acceptée par WROTH (II, p. 472, n° 2), FROLOW, DEÉR (v. note 47).

42. Quelques exemples byzantins d'objets ou de cadres quadrilobés : T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 166 (cartouche pour monogramme, XIe-XIIe siècle). *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro*, pl. XLII (cadre pour l'image émaillée centrale de l'archange Michel, XIIe siècle). *L'art byzantin dans les collections de l'URSS*, fig. 161-162 (petite icône sculptée, XIe siècle). H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. CVI. *Ostromirovo Evangelie* (édition fac-similé). Saint-Pétersbourg, 1883, p. 126 (cadres pour miniatures, XIe-XIIe siècle). Image d'une croix avec médaillon quadrilobé au milieu (comme sur les monnaies de Nicéphore Phocas) : Paris, suppl. grec 1335 (un Psautier du XIIIe siècle).

43. V. *infra*, p. 121 et fig. 24, 25.

44. OSTROGORSKI, *Geschichte des byzantinischen Staates*, p. 217.

c'est-à-dire de l'empereur (contre-épreuve : sous Constantin VII Porphyrogénète, nullement guerrier, ce thème iconographique disparaît).

Une miniature suggestive du Psautier Chludov (fig. 22), qui sert d'illustration au Psaume 43, 2, devrait être également citée ici, d'autant plus que l'inscription du revers de la croix de la Lavra reproduit un autre verset du même psaume (v. 5). En effet, créée très peu de temps avant le règne de Léon VI, cette image nous confirme dans l'idée que, à cette époque, la croix garnie du médaillon avec le buste du Christ pouvait servir de symbole de la victoire par la croix acquise à tout être humain. C'est ce qui apparaît lorsqu'on relit le verset du Psaume auquel cette miniature sert d'illustration : « Nos pères nous ont dit l'œuvre que tu as accomplie de leur temps, aux jours anciens... De ta main tu as chassé les nations pour les (nos pères) établir ; tu as frappé les peuples, pour les étendre. Ce n'est pas avec leur épée qu'ils ont conquis le pays ; ce n'est pas leur bras qui leur a donné la victoire, mais c'est ta droite, c'est ton bras, c'est la lumière de ta face, parce que tu les aimais ». Cette « droite » du Seigneur, c'est la croix, et, « la lumière de ta face », c'est le visage du Christ vainqueur de la mort, qui éclaire l'humanité du haut du Golgotha.

L'image du Psautier Chludov montre bien qu'il s'agit d'un symbole. En effet, le cadre circulaire qui renferme le buste du Christ procède de l'*imago clipeata* antique qui, lorsqu'on l'introduisait dans une scène, signifiait que le personnage représenté était physiquement éloigné de ce qui était figuré autour [45]. Ce n'est que « moralement » qu'il participait à l'action représentée ; par exemple, lorsqu'on ne faisait que l'évoquer à propos de l'événement qu'on figurait. Ce n'est donc pas le crucifiement du personnage représenté en médaillon sur la croix qu'on entreprend d'évoquer de cette façon, mais un acte ou une qualité du personnage en question. Lorsqu'il s'agit du Christ, on montre en lui le triomphateur sur la Mort par la croix. Lorsqu'on représente de la même façon l'empereur byzantin, c'est parce qu'il est le prince qui vainc par la croix.

Un volet du diptyque en ivoire byzantin du xe siècle [46], autrefois à Gotha et actuellement à Dumbarton Oaks (fig. 23), offre un dernier exemple des adaptations de cette époque de la formule iconographique qui nous intéresse, c'est-à-dire de l'image en buste d'un souverain byzantin fixée sur une croix dressée. Sur cet ivoire, l'empereur anonyme paraît très jeune, il ne porte pas de barbe et est légèrement tourné d'un côté, tandis qu'il esquisse un geste de prière dans la même direction. Le second volet du même diptyque figure une autre croix dressée, avec un autre médaillon qui renferme cette fois un buste du Christ. Réunis, les deux volets montrent la croix triomphale, qui après avoir assuré la victoire du Christ, secourt maintenant l'empereur qui adresse ses prières dans ce sens au vainqueur du Golgotha. Dans le fond, l'iconographie des monnaies du xe siècle ne dit pas autre chose : les inscriptions y affirment la victoire des empereurs par la croix, et elles réunissent sur le même objet (sur les deux côtés de la monnaie) le Christ Pantocrator et le souverain byzantin. Mais l'ivoire Gotha-Dumbarton Oaks, en figurant l'empereur en attitude de prière, s'exprime avec plus de précision et représente peut-être une étape initiale dans l'histoire de ce thème à deux images complémentaires. On aimerait être fixé davantage sur l'identité du jeune empereur de l'ivoire [47].

45. A. GRABAR, *L'imago clipeata chrétienne*, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Séance du 28 juin 1957, pp. 9-13 = *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. I, 1968, p. 607.

46. GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l. c.*, pl. XIV, nos 36, 37.

47. Une croix ottonienne célèbre du XIe siècle, dite de Lothaire, aujourd'hui au Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*. Munich, 1947, fig. 163, 165) porte sur le croisement des branches une pierre gravée antique qui figure l'empereur Auguste. L'idée de placer cette gemme au milieu de la croix

*
* *

Nous croyons avoir cité les exemples les plus suggestifs de figurations byzantines qui, à l'époque de la croix de la Lavra, ont recours à la même formule iconographique (croix avec un médaillon — du Christ ou de l'empereur — à l'entrecroisement des branches). Ces figurations, nous l'avons dit, s'inspirent de modèles plus anciens, que nous voudrions préciser maintenant.

Le thème de la croix — instrument et symbole de la victoire — remonte certes à Constantin et n'a jamais été abandonné depuis, ni dans les croyances, ni en iconographie. Mais ce sont les monuments du VIe-VIIe siècle qui nous attestent la formule qui sera appliquée à la croix de la Lavra. Quelques-unes de ces œuvres sont universellement connues, telle la mosaïque de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne [48]. D'autres exemples, moins célèbres, remontent à la même époque et présentent également l'image symbolique du médaillon avec un buste de Christ placé devant le croisement de branches d'une croix dressée. Citons plusieurs ampoules de Palestine [49], plusieurs croix en lamelles d'or fixées sur le reliquaire de saint Augustin à Brescia [50] (fig. 24), et une fresque de socle, à Sainte-Marie-Antique à Rome [51]. Une variante de ce thème supprime le médaillon et installe un buste du Christ sur le sommet de la croix (ou d'un « trophée » en T). C'est ce qu'on voit sur plusieurs autres ampoules de Terre Sainte [52].

On a signalé aussi des croix lombardes en lamelles d'or très fines (apparentées à celle du reliquaire de Brescia qu'on vient de rappeler), avec, au croisement des branches, soit une image du roi régnant soit d'une monnaie (ou d'une empreinte de monnaie) de l'empereur byzantin contemporain [53]. Il s'agit de pièces du VIe et du début du VIIe siècle. Étant donné que sur d'autres croix en lamelles d'or semblables, on trouve des figurations apotropaïques ou purement ornementales [54], on ne saurait affirmer que les effigies royales ou impériales qui garnissent ces croix lombardes aient eu la même signification que les images byzantines parallèles, que nous analysons. On ne saurait donc pas, sans réserves expresses, considérer les pièces lombardes du VIe siècle comme des antécédents des œuvres byzantines du Xe siècle. D'autant plus que rien ne nous permet de croire que les Byzantins de cette époque pouvaient avoir eu connaissance de ces modestes croix lombardes de plusieurs siècles antérieures. Si on maintenait l'hypothèse de deux étapes de la même tradition, il faudrait supposer que les Lombards du VIe siècle imitaient des croix byzantines qui, dès cette époque, auraient présenté une formule iconographique semblable à celle que nous n'y connaissons qu'au Xe (croix avec effigie impériale au milieu). L'hypothèse n'a rien d'absurde, mais pour l'instant elle n'est étayée par aucune preuve. Il y a bien la célèbre croix en argent du Vatican sur laquelle

a pu venir d'un exemple byzantin, dans le genre du diptyque Gotha-Dumbarton Oaks (fig. 23), mais la croix d'Aix ne saurait être assimilée aux croix garnies d'une effigie d'un souverain régnant, comme le propose J. DEÉR, *Das Kaiserbild im Kreuz,* dans *Études suisses d'histoire* générale 13, 1955, pp. 48 à 112 (cette étude, par ailleurs, est une mine de renseignements archéologiques précieux).

48. C.-O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien.* Stockholm, 1953, pl. 31 a.

49. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte.* Paris, 1958, pl. XII, XIII XXVI, XXVIII.

50. A. PERONI, *Oreficerie e metalli lavorati tardo-antichi e altomedievali del territorio di Pavia.* Spolète, 1967, pl. XXXV-XXXVI.

51. J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien in den römischen Kirchen.* Fribourg-en-Brisgau, 1914, pl. 200, 1.

52. GRABAR, *l.c.,* pl. 6 et XI, XIV, XVI, XVIII.

53. Exemples et bibliographie, dans DEÉR, *l.c.,* p. 77 et suiv., pl. IX-X.

54. PERONI, *l.c.,* fig. 89, 90 et 91 (quatre têtes), 92 (cerf), 93 (quadrupède). V. aussi, au Museo Civico de Brescia, la célèbre croix dite de Desiderius (VIIe siècle), avec, à l'entrecroisement des branches, un portrait sur verre antique qui, dans un médaillon, réunit trois membres d'une même famille. Ce portrait en groupe n'a manifestement aucune valeur symbolique.



FIG. 22. — Moscou. Musée Historique. Psautier Chludov.



FIG. 23. — Washington. Dumbarton Oaks. Ivoire (détail).



FIG. 24. — Brescia. Croix du reliquaire de saint Augustin.



FIG. 25. — Naples. Musée National. Médaillon en or.

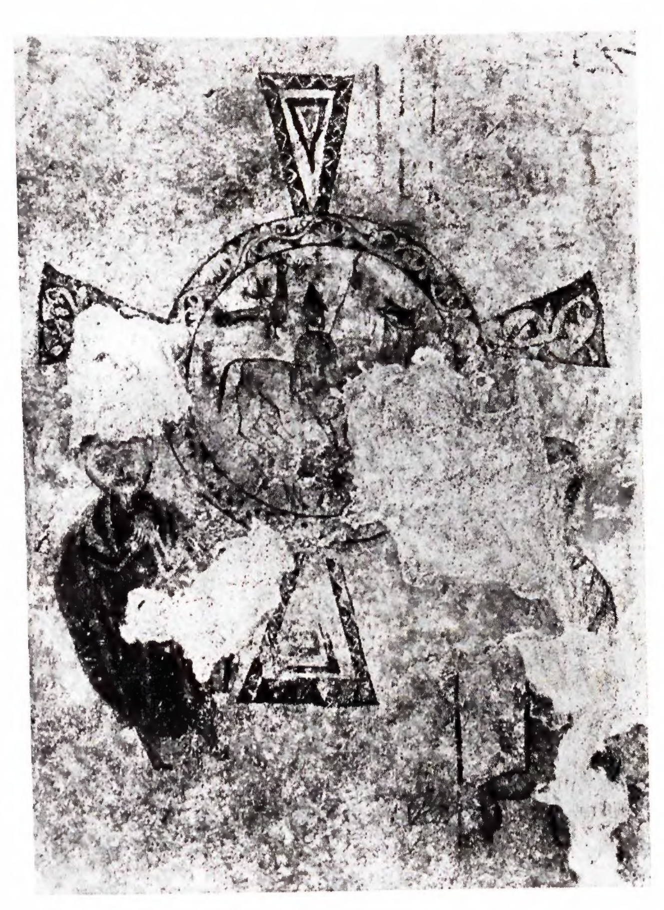


FIG. 26. — Pedret. Fresque initiale dans l'abside.



FIG. 27. — Auxerre. Cathédrale. Peinture sur la voûte de la crypte.

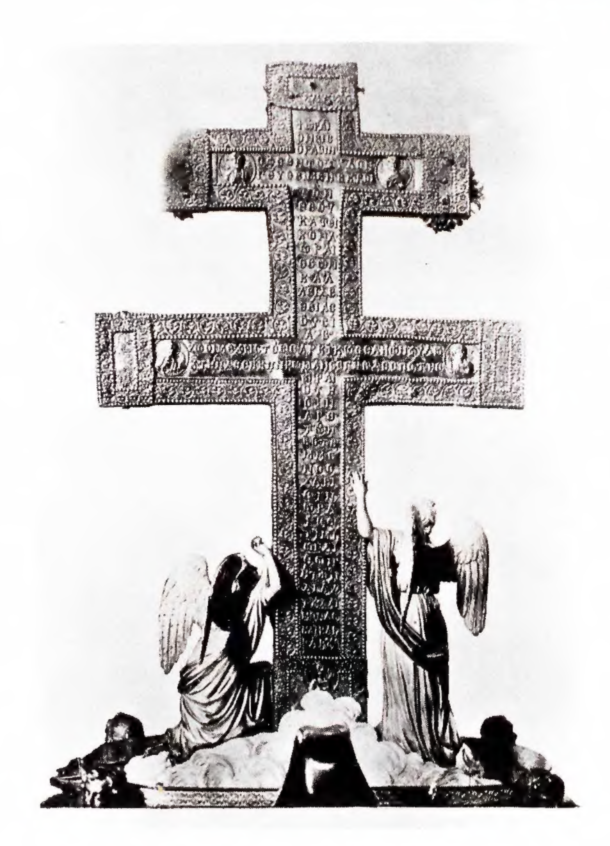


FIG. 28. — Croix dite de Maestricht au Vatican.

apparaissent les portraits d'un couple impérial (Justin I ou II et son épouse, dans deux médaillons). Mais ces portraits sont des rappels d'un acte de piété privée, sans rapport quelconque avec le thème de la victoire du souverain, et formellement aussi, installés sur les branches latérales de la croix, ils se séparent des effigies princières fixées sur le croisement des branches.

L'idée première du rapprochement de la croix et du médaillon portraitique qui lui est apposé a dû venir de l'usage qu'on avait, dans l'armée romaine, de fixer sur la haste du *vexillum* des disques appelés *phalarae* (φάλαρα), ornés d'un buste de l'empereur régnant. Le buste du Christ aurait simplement pris la place de l'effigie impériale, dans certaines figurations symboliques de la gloire du Seigneur, par exemple, sur les ampoules de Terre Sainte dont il a été question tout à l'heure. C'est au sommet d'une croix en « T » qui rappelle la haste d'un *vexillum* ou le support d'un trophée, qu'on y voit apparaître le buste du Christ [55]. Des anges s'inclinent devant cette figuration de gloire, que complète parfois une auréole de lumière garnie d'étoiles et portée par d'autres anges [56].

Une autre série de monuments devra être évoquée également. Ce sont les représentations de Dieu-Sabaoth, Dieu des armées, glorifié par les forces célestes, selon Isaïe. Pour figurer (images dites du *Trisagion*) ces *laudes,* les iconographes chrétiens ont choisi entre deux versions. Le plus souvent, ils ont représenté des anges et d'autres êtres célestes réunis autour de Dieu trônant, en s'inspirant des visions prophétiques. Pour donner un accent triomphal à ce genre de figurations divines, ils ont généralement mis entre les mains des anges le *labarum* constantinien, sur lequel se lisent les trois ΑΓΙΟC de la vision d'Isaïe. Dans cette version, qui est la plus courante, c'est le *labarum* qui est emprunté à l'iconographie militaire romaine [57].

L'autre version est moins fréquente. C'est elle qui intéresse directement le genre d'images qui nous occupe. On y voit également les anges en adoration devant Dieu, mais cette fois ils adorent un buste du Christ placé sur le sommet de la croix, comme sur une haste de *vexillum.* C'est bien une figuration dérivée des images impériales du *vexillum* coiffé d'un buste du souverain. Une lamelle en or du Musée Archéologique de Naples nous offre une image (fig. 25) qui est l'exemple le plus convainquant de ce rapprochement, parce que le mot ΑΓΙΟC (qui y est répété trois fois, comme il convient, et placé entre les anges et la croix) nous certifie qu'ici encore il s'agit d'une interprétation de la vision du *Trisagion,* et par conséquent d'un synonyme de l'image habituelle, avec les anges porteurs du *labarum* (v. *supra*). Autrement dit, les deux versions du thème du *Trisagion,* qui l'une et l'autre se servent des symboles de l'imagerie triomphale, évoquent des symboles distincts. Retenons cet attachement des images du *Trisagion* à l'iconographie militaire, y compris la version qui montre le buste du Christ sur la croix. C'est bien une image de la *victoire* du Crucifié.

Une peinture murale, archaïque et rudimentaire, qui décore la conque absidiale de l'église abbatiale de Pedret, en Catalogne [59] (fig. 26) (cette peinture est antérieure aux célèbres fresques romanes du XII[e] siècle qui tapissent les voûtes et les murs de cette église [60]) montre

55. V. *supra,* p. 121, note 52.

56. GRABAR, *Ampoules,* pl. XXXII, XXXIII.

57. Les images d'archanges et d'anges qui, le *laborum* en main, montent la garde autour d'une image divine (image anthropomorphe, ou trône, ou croix), apparaissent au VI[e] siècle et restent fréquentes depuis lors, dans tous les pays chrétiens. En voici quelques exemples célèbres : mosaïques du chevet de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne, de l'abside de Kiti à Chypre, de la voûte du chœur à la Dormition de Nicée (détruit), ainsi que les émaux de la staurothèque de Limbourg sur la Lahn.

58. GRÜNEISEN, *Caractéristiques de l'art copte.* Paris, 1922, pp. 74, 108. C. CECCHELLI, *Il trionfo della croce,* p. 170, fig. 82.

59. *Ars Hispaniae* VI, 1950, fig. 7. Les auteurs voient dans cette image dépourvue de toute légende un « symbole de la croisade ».

60. *Ars Hispaniae* VI, p. 53 et suiv., fig. 29-34.

une grande croix échancrée, au pied de laquelle se tiennent deux personnages anonymes, et non identifiés. Tandis que sur la croix elle-même, à l'entrecroisement de ses branches, on aperçoit un médaillon qui renferme l'image d'un cavalier armé d'une lance. La facture en est assez grossière, tandis que le style s'inspire de la céramique musulmane du Xe-XIe siècle [61]. Dans ces conditions, on éprouve beaucoup de difficultés à identifier le personnage : est-ce le Christ ou Constantin, ou peut-être un prince local ? S'il s'agit du Christ, on serait devant une autre version de la même image qu'on verra à Auxerre (v. *infra*). Dans les deux autres alternatives, on aurait affaire à une application à l'iconographie princière du motif de la croix avec portrait du triomphateur à cheval. L'extension du sujet aurait suivie la même voie que pour l'image en buste, où l'on reconnaît tantôt le Christ et tantôt un prince.

A une époque plus avancée, toujours en Occident, l'intention de figurer le Christ à cheval au milieu d'une croix ne pourra plus être mise en doute. C'est ce que montre une très belle fresque du XIe siècle, dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre [62] (fig. 27). Une grande- croix — signe avant-coureur de la seconde Venue — y traverse la voûte. Au milieu de cette croix, on voit un Christ-cavalier, et entre les branches, quatre anges, eux aussi en cavaliers. Cette fois, l'inspiration directe vient de l'Apocalypse (19, 11-16) : on figure le Pantocrator suivi de ses armées célestes qui fait son entrée solennelle dans le monde. Mais pour interpréter iconographiquement ce passage, le peintre s'est servi à sa façon de la vieille formule qui montrait une effigie du vainqueur fixée sur une croix.

Les divers monuments, byzantins et autres, contemporains de la croix de la Lavra et plus anciens, que nous avons cités à propos de cette croix, nous permettent de mieux comprendre la présence d'un médaillon avec l'image du Christ sur cette croix. Cette façon de fixer une *imago clipeata* du Christ sur une croix — on l'a vu — répond à une tradition ancienne et tenace qui semble avoir été remise à la mode, à Constantinople, par les empereurs du Xe siècle, lorsqu'ils reprirent les guerres offensives contre les ennemis de l'Empire [64].

Paris. André GRABAR.

61. A. LANE, *Early islamic Pottery.* Londres, s. d. pl. 20 A, 26 A. W. HAUSER et Ch. K. WILKINSON, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XXXVII, 4, 1942, fig. 42, 44. Ce genre de céramique musulmane des IXe-XIe siècles a été connu en Espagne : *Ars Hispaniae* III, 1951, fig. 378-381.

62. Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane.* Paris, 1951, pl. XXXIII.

63. En marge de la formule principale (croix avec image du Christ au milieu), on trouve quelques exemples, qui me semblent rares, où le médaillon central est occupé par le buste d'un saint. Comme on l'a rappelé plus haut (p. 124, note 23), certaines croix de bronze dites « palestiniennes » montrent un saint Étienne ou un autre saint, à la place du Christ. Mais ces images archaïques représentent le saint en pied, tandis que les croix byzantines qui s'apparentent à celle de la Lavra, à d'autres égards, offrent au croisement des branches le médaillon qui normalement sert à y installer un buste du Christ, mais y montrent, toujours en buste, saint Basile (miniature du Paris grec 550, du XIIe siècle, fol. 4, frontispice d'une homélie par Grégoire de Nazianze consacrée à Basile : OMONT, *l.c.,* pl. CVI) ou les parents de la Vierge, Joachim et Anne (ivoire au British Museum, vers 988 : T. RICE et M. HIRMER, *l.c.,* fig. 104).

64. Plus haut (p. 125), en expliquant le cycle des sujets représentés sur la croix de la Lavra, nous avons fait observer que ce cycle pourrait être rapproché de celui des images de l'abside. Étant donné que des croix processionnelles de ce genre étaient fixées dans le chœur, derrière l'autel, ce rapprochement peut être considéré comme « fonctionnel » ou « topographique ». Nous aurions pu ajouter un témoignage sur le même rapprochement, mais dans le sens inverse. En effet, la décoration peinte carolingienne de l'abbatiale de Mustaïr, dans les Grisons, montre une peinture dans la voûte de l'abside Sud qui est une transposition en peinture monumentale d'une croix du type de celle de la Lavra, avec cinq médaillons : le Christ occupe celui du milieu, les apôtres Pierre et Paul garnissent les extrémités des branches latérales, et saint Jean et la Vierge les deux autres extrémités. Rien ne saurait mieux confirmer l'unité des thèmes de ces croix et de l'abside. Cette même peinture de Mustaïr prouve aussi que ce genre de croix byzantines était courant dès le IXe siècle. Reproduction : fig. 97, p. 200 du recueil : *Art du haut Moyen Age dans la région alpine. Actes du IIIe Congrès international pour l'étude du haut Moyen Age,* en 1951.